



This chapter is part of:

Music and the Arts in England, c. 1670–1750

Edited by
Ina Knoch

Published by *musiconn.publish*, Dresden 2020

DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.112>

musiconn.publish has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for external or third-party internet websites referred to in this publication and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.

The digital reproduction rights for all illustrations were either obtained by the authors or granted by public domain licences. However, in case of suspected copyright infringement, please contact the editor or the publisher.

This chapter is available under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International \(CC BY-NC-SA 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) licence.

ALEXANDER AICHELE

Musik ist, was man fühlt

Der Spuk John Lockes in Charles Avisons *Essay on Musical Expression*

Echte Mehrfachbegabungen und gar die Ausbildung der dazu passenden technischen Fähigkeiten sind selten. Und noch seltener werden alle damit verbundenen Tätigkeiten auf gleich hohem Niveau ausgeübt. Deswegen verwundert es mich immer ein wenig, wie leicht davon gesprochen wird, dass beispielsweise der Künstler X durch die Arbeiten des Philosophen Y beeinflusst worden sei. Denn dazu gehört jedenfalls Lektüre und obendrein Verständnis. Sonst bräuchte es ja nicht ausgerechnet der Philosoph Y zu sein. Denn dessen Einfluss zu identifizieren, setzt zumindest voraus, dass nicht irgendwelche seinerzeit im Schwange befindlichen Allerweltsauffassungen, sondern charakteristische Thesen irgendeine Art von Aufnahme oder Verarbeitung finden. Sonst könnten es auch viele andere oder keiner gewesen sein, sondern das seiner- und jederzeit anonyme Übliche oder das zu jeder Zeit ebenso konventionelle Unübliche. Weniger verwundert es hingegen, wenn die Zeugnisse solchen Einflusses öfter eher dilettantisch anmuten. Denn vielleicht hat der Künstler X das Handwerk eines Philosophen gar nicht gelernt oder die entsprechende Doppelbegabung oder auch nur philosophisches Interesse samt anstrengender und zeitraubender Lektüre liegt nicht vor.

Ebenso mögen hinter einem vermeintlichen Einfluss Missverständnisse oder bloßes Hörensagen auf Seiten des theoretisierenden Künstlers oder der wie auch immer begründete Wunsch eines Forschers stecken, im Werk ‚seines‘ Künstlers philosophische Einflüsse zu entdecken. So sehr deren sachgerechte Feststellung die Arbeit eines Künstlers erhellen und dem

Wissenschaftler ein zusätzliches Analysemittel geben mag, so groteske Verzerrungen können sich ergeben, wenn man ganz selbstverständlich philosophische Belesenheit und entsprechende technische Fertigkeiten unterstellt – besonders wenn man dabei Selbstzuschreibungen der erforschten Autoren folgt, wie das etwa Laurenz Lütteken mit Johann Mattheson und John Locke passiert ist.¹ Kurz: Nicht jede kleine Rezeption oder jedes zustimmende Zitat macht gleich einen Einfluss – Bücher können auch genervt oder gelangweilt aus der Hand gelegt, desinteressiert oder verständnislos überflogen, aus der Presse oder Gesprächen gekannt oder erworben, einsortiert und gar nicht gelesen werden. Und oft geht es auch ganz ohne philosophische Autorität, ohne dass deswegen die theoretische oder praktische Arbeit eines Künstlers gleich schlechter werden müsste.

Sie merken, ich nähere mich meinem Thema mit allergrößter Vorsicht. Es besteht nämlich folgendes Problem: Pierre Dubois, der Herausgeber von Charles Avisons *Essay on Musical Expression* (1752), behauptet am Anfang seiner Einleitung mit Nachdruck einen Einfluss von Lockes Erkenntnistheorie und in der weiteren Folge Joseph Addisons auf seinen Autor. Dabei unterstellt er Locke unter allgemeinem Verweis auf dessen *Essay Concerning Human Understanding* (1689) erkenntnistheoretischen Relativismus aufgrund der Ablehnung angeborener und also notwendigerweise universaler Ideen und generell wegen der Erfahrungsabhängigkeit des Wissenserwerbs. Dies schlosse „eine allgemeine Theorie von Relativität und Toleranz“ ein, weswegen sich Addison in seinen *Spectator*-Essays „On the Pleasures of the Imagination“ (1712) vom „präskriptiven Dogmatismus“ vergangener Regelpoetiken und anderer Kunsttheorien ab- und der Betrachtung des Schönen durch das jeweilige Subjekt zuwende.² Das innige Festhalten eigentlich aller Empiristen an einem ‚standard of taste‘ scheint hier nicht weiter ins Ge-

1 Laurenz Lütteken, „Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus“, in: *Die Musikforschung* 60 / 3 (2007), S. 203–213; vgl. dazu Alexander Aichele, „Sinnesurteil, Mode und Erfolg. Empirismus und Sensualismus in Johann Matthesons Orchesterschriften?“, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim 2010, S. 347–369.

2 Pierre Dubois, „Introduction“, in: *Charles Avison's 'Essay on Musical Expression'. With Related Writings by William Hayes and Charles Avison*, hrsg. von dems., Aldershot 2004, S. iv–xlvi, hier S. ix: „This entailed a general theory of relativity and tolerance. In the *Essays on the Pleasures of the Imagination*, Addison thus turned his back on the prescriptive dogmatism of the past and, instead, laid the emphasis on man's personal response to the stimuli provided by the contemplation of a beautiful scene or object.“ Alle Übersetzungen englischer Texte in diesem Aufsatz stammen vom Autor (A. A.).

wicht zu fallen. Leider führt Dubois diese Überlegungen nicht weiter aus, und unglücklicherweise erwähnt Avison in seinem *Essay* weder Locke noch Addison oder sonst jemanden von den Empiristen auch nur ein einziges Mal. Beides erschwert die Überprüfung von Dubois' These ungemein.

Weiterhin erscheint problematisch, dass Locke wie alle Empiristen die Zuschreibung eines epistemologischen Relativismus gewiss als Vorwurf verstanden und sich energisch dagegen verwahrt hätten. Denn den Empiristen ging es ja gerade darum, die Wahrheit allgemeiner Sätze zu beweisen, jedoch allein durch Experiment und Beobachtung, aber nicht auf der Basis von der Erfahrung unzugänglichen metaphysischen Annahmen. Dass diese Methode mit großem Erfolg betrieben werden konnte, hatte Isaac Newton – auf den Dubois ebenfalls verweist³ – unter Beweis gestellt, und Newton wird man gewiss nicht als Relativisten bezeichnen wollen. Schon deswegen mutet eine entsprechende Einordnung Lockes, der, grob gesagt, versucht, Newtons Methode zu universalisieren, ziemlich ungewöhnlich an. Auch der Verweis auf Toleranz führt hier kaum weiter: Denn im *Letter Concerning Toleration* (1689) nimmt Locke nicht nur Katholiken aufgrund ihrer Loyalität gegenüber einem fremden Staatsoberhaupt, dem Papst, von der Toleranz aus, sondern auch Atheisten, und zwar gerade weil sie keine oberste metaphysische Instanz anerkennen, die für die Zuverlässigkeit ihrer Versprechen bürgen könnte.

Das macht die Lage ein wenig disparat. Und es ist gut möglich, dass am Ende die triviale Einsicht herauskommen mag, dass Avison, vermutlich wie jeder einigermaßen gebildete Brite in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, irgendwie empiristische Grundsätze verinnerlicht hatte oder wenigstens irgendwie gut fand. Das muss nicht gleich zu Locke oder auch Addison führen. Denn immerhin waren 1752, als Avisons *Essay* zum ersten Mal erschien, etliche ‚Klassiker‘ des Empirismus auf dem Markt, die sich, anders als Locke auch mit dem Schönen bzw. der Kunst beschäftigen, nämlich vor allem – um nur die bekanntesten zu nennen – Francis Hutchesons *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) bzw. seinen *Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections with Illustrations on the Moral Sense* (1728) und David Humes *Treatise of Human Nature* (1739 / 1740) und seine *Essays, Moral, Political, and Literary* (1741 / 1742). Ebenso stand Anthony Ashley Coopers, des Third Earls of Shaftesbury, *The Moralists* (1709)

3 Ebd., S. ix.

schon lange zur Verfügung, das ebenfalls zur empiristischen Tradition im weiteren Sinne zählt.

Um in diese unübersichtliche Lage etwas Ordnung hineinzubringen, werde ich Folgendes versuchen: Zunächst sind kurz die Grundprinzipien von Lockes Empirismus darzustellen. Sodann werde ich Avisons Begriff der Musik und seine Überlegungen zur ‚Freude‘ (pleasure) an ihr analysieren und schließlich erörtern, wodurch all dies angeregt worden sein mag. Dass es sein kann, dass sich diese Quellen als eine Mischung aus eher unspezifischen empiristischen Versatzstücken herausstellen und sich Avison schlicht als gebildeter Mann seiner Zeit erweist, wurde bereits warnend betont.

I. Lockes Empirismus und die Ideen des Gefühls

Das Etikett ‚Empirismus‘ ist nicht authentisch. Erst Immanuel Kant bezeichnet in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781 / 1787) diejenige Position als Empirismus, die im Gegensatz zum Rationalismus den „*Ursprung* reiner Verstandeserkenntnisse [...] aus der Erfahrung ab[.]leitet“.⁴ Empirismus steht also für eine erkenntnistheoretische, keine metaphysische Position. Deshalb folgt aus der Skepsis an Aussagen über metaphysische Gegenstände bzw. ihre Eigenschaften, die nicht Gegenstand möglicher Erfahrung sind, keineswegs Skepsis an der Existenz solcher Dinge wie der Seele oder Gott. Man kann demnach durchaus wissen, dass es diese Dinge gibt, ohne über vollständiges Wissen darüber verfügen zu müssen, was sie sind.

All dies vielfältige Wissen muss jedoch erst einmal erworben werden. Denn der Geist verfügt den Empiristen zufolge nicht schon von selbst über angeborene und jederzeit präsente Wahrheiten. Vielmehr enthält er von sich aus noch überhaupt keine Inhalte, d. h. keine ‚Ideen‘ (ideas). Nach Lockes äußerst weiter Bestimmung sind Ideen daher alle aktuellen Gegenstände des Bewusstseins bzw. Denkens.⁵ Weil die einzige Tätigkeit, die der Seele tatsächlich zugeschrieben werden kann, Denken ist,⁶ umfasst Denken jeden

4 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, S. 710 (A 854 / B 882). Hervorhebungen werden, soweit nicht anders angegeben, immer gemäß der zitierten Quelle wiedergegeben.

5 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* [1689], hrsg. von Peter H. Niddich, Oxford 1975, S. 47 (I.1, § 8): „[...] that Term, which, I think, serves best to stand for whatsoever is the Object of the Understanding when a Man thinks, I have used it to express whatever is meant by *Phantasm*, *Notion*, *Species*, or whatever it is, which the Mind can be employ'd about in thinking.“

6 Ebd., S. 228 (II.19, § 4).

bewussten, aktiven oder passiven seelischen Vorgang, also alle mentalen Zustände von Empfinden über Wissen und Wollen bis hin zum Haben von Gefühlen.⁷ Jede Gemüts-tätigkeit besteht so in einem Umgang mit Ideen. Dazu müssen sie bewusst sein. Die Behauptung, unbewusste Ideen zu haben, ist eine *contradictio in adiecto*. Weder eine unterbewusste Seelenregung noch ein bloßer Sinneseindruck, verstanden als physische Veränderung eines entsprechenden Organs, zählen als Ideen.⁸

Allgemein gilt also: Es ist erst ihre Bewusstheit, welche Sinneseindrücke und seelische Vollzüge zu empfundenen oder reflektierten Ideen macht. Dies setzt stets Verstandestätigkeit voraus. Dies bedeutet indes nicht dessen unablässige Aktivität. Im Gegenteil verläuft die bloße Wahrnehmung von Sinneseindrücken meistens passiv, so dass der Geist gar nicht vermeiden kann, Empfindungen zu haben.⁹ Der aktive Vollzug bestimmter Operationen mit und an Ideen hingegen erfordert immer „einen bestimmten Grad willentlicher Aufmerksamkeit“.¹⁰ Solche Ideen von Ideen können demnach vermieden werden, woraus umgekehrt folgt, dass sie durch den Geist selbst produziert werden müssen. Ideen sind nach Locke also Bewusstseinsinhalte, die mentalen Zuständen entsprechen. Diese werden entweder passiv durch extramentale Ursachen oder aktiv durch geistige Akte hervorgerufen.

Die einzige Quelle von Ideen bildet nach Locke die ‚Erfahrung‘ (*experience*). Aus ihr stammt alles Material unseres Denkens.¹¹ Erfahrung umfasst demnach nicht nur bewusste Sinneswahrnehmungen, sondern ebenso die Tätigkeit des Geistes selbst.¹² Zwei Arten von Ideen gelten demzufolge als

7 Vgl. ebd., S. 226–229 (II.19).

8 Ebd., S. 144 (II.9, § 4): „A sufficient impulse there may be on the Organ; but it not reaching the observation of the Mind, there follows no perception: And though the motion, that uses to produce the *Idea* of Sound, be made in the Ear, yet no sound is heard. [...] that which uses to produce the *Idea*, though conveyed in by the usual Organ, not being taken notice of it in the Understanding, and so imprinting no *Idea* on the Mind, there follows no Sensation.“ Ebd., S. 143 (II.9, § 3): „This is certain, That whatever alterations are made in the Body, if they reach not the Mind; whatever impressions are made on the outward parts, if they are not taken notice of within, there is no Perception.“

9 Ebd., S. 143 (II.9, § 1): „For in bare naked *Perception*, the Mind is, for the most part, only passive; and what it perceives, it cannot avoid perceiving.“

10 Ebd.: „Though Thinking, in the propriety of the *English* Tongue, signifies that sort of operation of the Mind its *Ideas*, wherein the Mind is active; where it with some degree of voluntary attention, considers any thing.“

11 Vgl. ebd., S. 104 (II.1, § 2): „Whence has it [the Mind] all the materials of Reason and Knowledge? To this I answer, in one word, From *Experience*: In that, all our Knowledge is founded; and from that it ultimately derives it self.“

12 Ebd.: „Our Observation employ'd either about *external, sensible Objects*; or about the *internal Operations of our Minds*, perceived and reflected on by our selves, is that, which

gleichberechtigte Quellen von Erkenntnis: zum einen diejenigen, welche vermittels eines hinreichend starken Sinneseindrucks durch extramentale und materielle Dinge verursacht werden und den Weisen entsprechen, wie diese die Sinne affizieren. Locke nennt sie ‚Sinnesideen‘ (sensations).¹³ Zum anderen entstehen Ideen durch die Aufmerksamkeit auf die Operationen des Geistes selbst, wie er sie zunächst an jenen Sinnesideen vollzieht.¹⁴ Solche ‚Reflexionen‘ (reflections) haben insofern gar nichts mit den sinnlich wahrgenommenen materiellen Dingen zu tun, als diese in ihnen nicht thematisch werden. Sie bieten bloß die Gelegenheitsursachen für geistige Aktivität. Denn die Ideen der Reflexion, zu denen Locke auch generell durch Freude und Schmerz bestimmte, emotionale Reaktionen auf bestimmte Ideen zählt, folgen nicht notwendig aus dem Besitz sinnlicher Ideen. Der Geist hätte ohne sie nur keine Gelegenheit zur Reflexion auf seine Tätigkeit. Folglich kann er, ohne über Sinnesideen zu verfügen, zwar nicht zu denken anfangen, aber er muss sich deswegen nicht immer und ausschließlich mit Sinnesideen beschäftigen. Er kann im Gegenteil auch über seine Tätigkeit und seine Vermögen nachdenken und dadurch Ideen erzeugen, die mit äußeren, materiellen Dingen überhaupt nichts zu tun haben und trotzdem wahre und gewisse universale Sätze ermöglichen.¹⁵

Erkenntnis, wie ein Ding an sich beschaffen ist, können daher nur Sinnesideen liefern. Allerdings sind sie ihrem Ursprung nach auf Körper eingeschränkt und lassen allein auf zwar sehr fundamentale, aber nur sehr wenige Eigenschaften schließen, nämlich diejenigen, welche Körperlichkeit selbst ausmachen, d. h. Undurchdringlichkeit, Ausdehnung, Gestalt und Bewegbarkeit.¹⁶ Diese ‚primären Qualitäten‘ (primary qualities), wie Locke sie

supplies our Understandings with all the materials of thinking. These two are the Fountains of Knowledge, from whence all the *Ideas* we have, or can naturally have, do spring.”

13 Vgl. ebd., S. 105 (II.1, § 3).

14 Vgl. zum folgenden ebd. (II.1, § 4) und S. 55 (I.2, § 15).

15 Ebd., S. 638–639 (IV.11, § 14): „Many of these [general Propositions] are called *æternæ veritates*, and all of them indeed are so; not from being written all or any of them in the Minds of all Men, or that they were any of them Propositions in any ones Mind, till he, having got the abstract *Ideas*, joyn'd or separated them by affirmation or negation. But wheresoever we can suppose such a creature as *Man* is, endowed with such faculties, and thereby furnished with such *Ideas*, as we have, we must conclude, he must needs, when he applies his thoughts to the consideration of his *Ideas*, know the truth of certain Propositions, that will arise from the Agreement or Disagreement, which he will perceive in his own *Ideas*.”

16 Vgl. ebd., S. 135 (II.8, § 9): „Take a grain of Wheat, divide it into two parts, each part has still *Solidity, Extension, Figure, and Mobility*; divide it again, and it retains still the same qualities; and so divide it on, till the parts become insensible, they must retain still each of them all those qualities.”

nennt, „existieren tatsächlich in den Körpern selbst“, weswegen ihre Ideen deren Struktur wiedergeben und zu ihren Ursachen in einer Ähnlichkeitsbeziehung stehen.¹⁷ Alle anderen Ideen entsprechen ‚sekundären Qualitäten‘ (secondary qualities). Sie bestehen allein in der Kraft der Dinge, durch ihre primären Qualitäten auf die Sinne zu wirken und mannigfaltige Ideen „wie Farben, Geräusche, Geschmäcke usw.“ zu verursachen. Sekundäre Qualitäten sind daher „nichts in den Gegenständen selbst“.¹⁸ Folglich haben die von ihnen hervorgebrachten Ideen „überhaupt keine Ähnlichkeit mit ihnen. Es gibt nicht so etwas wie unsere Ideen, das in den Körpern selbst existierte.“¹⁹

Aus Lockes Unterscheidung von primären und sekundären Qualitäten folgt nun ganz allgemein, dass wir, wenn wir den Dingen andere als ihre primären Qualitäten zuschreiben, nicht eigentlich über die Dinge, sondern über unsere Art, sie bewusst wahrzunehmen, reden. Das gilt a fortiori auch für die Seele und die Ideen der Reflexion, d. h. sprechen wir über die Seele, sprechen wir allein darüber, wie und was wir denken. Und da nun zweifelsohne jeder für sich allein empfindet und denkt, scheinen wir beim individualistischsten Relativismus zu landen, der sich nur vorstellen lässt. Allerdings scheint dies nur so. Locke unterscheidet nämlich nicht nur zwischen primären und sekundären Qualitäten, sondern auch zwischen einfachen und komplexen Ideen.

Denn zunächst müssen alle Qualitäten die Kraft besitzen, genau eine, uniforme Wahrnehmung hervorzubringen, anhand deren sie überhaupt erst voneinander unterschieden werden können. Aus der kategorischen Unähnlichkeit der sekundären Qualitäten mit den Ideen, die sie hervorbringen, folgt ja gerade nicht, dass die wahrhafte Beschaffenheit des jeweiligen Dings beliebig ist, sondern im Gegenteil nur, dass es genau so beschaffen sein muss, um, wie die Alltagserfahrung lehrt, konstant diese und keine andere Idee hervorzubringen. Auch wenn also sekundäre Eigenschaften nur auf bestimmte Kräfte von Dingen schließen lassen, müssen diese Kräfte doch etwas an den Dingen sein, weil der menschliche Geist gar nichts und

17 Ebd., S. 137 (II.8, § 15): „That the *Ideas of primary Qualities* of Bodies, are *Resemblances* of them, and their Patterns do really exist in the Bodies themselves; [...]“

18 Ebd., S. 135 (II.8, § 10): „Such *Qualities*, which in truth are nothing in the Objects themselves, but Powers to produce various Sensations in us by their *primary Qualities*, i.e. by the Bulk, Figure, Texture, and Motion of their insensible parts, as Colours, Sounds, Tasts, etc. These I call *secondary Qualities*.“

19 Ebd., S. 137, (II.8, § 15): „[...] but the *Ideas*, produced in us by these *Secondary Qualities*, have no resemblance of them at all. There is nothing like our *Ideas*, existing in the Bodies themselves.“

also auch keine Idee aus Nichts hervorbringen kann.²⁰ Dies gilt genauso für Ideenkombinationen, die nach Lust und Laune zusammengesetzt werden mögen. Das Material solcher komplexer Ideen muss erst in Form von Sinnesideen bzw. bewussten Empfindungen oder Reflexionen vorliegen, die selber nicht zusammengesetzt, sondern einfach sind, d. h. immer genau und nur einen Bewusstseinsinhalt transportieren, der nicht weiter analysiert, sondern allein erfahren werden kann.²¹

Locke unterscheidet anhand der Wege, wie sie ins Bewusstsein gelangen, vier Arten solcher einfacher Ideen: Durch genau einen Sinn empfangene; durch mehrere Sinne empfangene; durch Reflexion empfangene; und solche sowohl der Empfindung als auch der Reflexion. Entscheidend ist nun, dass einfache Ideen immer wahr sind. Das hat den negativen Grund, dass Falschheit nur in der Zusammensetzung von Ideen liegen kann, und einfache Ideen eben nicht zusammengesetzt sind. Locke führt aber auch einen positiven Grund an, der jeden Gedanken an die Relativität der Wahrheit einer Aussage über Gegenstände der Empfindung oder Reflexion verbannt; so sehr, dass ihm nicht einmal dann Falschheit vorgeworfen werden darf, „wenn der Geist (wie er [...] das bei den meisten Menschen tut) urteilt, dass diese Ideen in den Dingen selbst sind.“²² Gott nämlich hat jene einfachen Ideen als Unterscheidungsmerkmale zwischen den Dingen eingesetzt. Sie ermöglichen dem Menschen erst stabile Identifikation und Gebrauch der Dinge. Es macht daher in praktischer Hinsicht keinen Unterschied, „ob wir denken, dass die Idee des Blauen im Veilchen selbst oder bloß in unserem Geist sei und nur die Kraft, sie durch die Textur ihrer Teile, die die Lichtpartikel auf bestimmte Weise reflektieren, hervorzubringen, im Veilchen selber sei.“²³

Zu diesen notwendigerweise wahren, d. h. auch nicht bestreitbaren, Ideen gehören nun auch ‚Freude‘ (pleasure, delight) und ‚Schmerz‘ (pain, uneasiness). Sie kommen sowohl durch Empfindung als auch durch Reflexion zu Bewusstsein und „gesellen sich zu fast all unseren Ideen sowohl der Empfindung als auch der Reflexion.“²⁴ Die Ideen von Freude und Schmerz

20 Vgl. ebd., S. 119–120 (II.2, § 2).

21 Vgl. ebd., S. 229 (II.20, § 1).

22 Ebd., S. 388 (II.32, § 14): „Nor do they become liable to any Imputation of *Falshood*, if the Mind (as in most Men I believe it does) judges these *Ideas* to be in the Things themselves.“

23 Ebd.: „whether we think, that the *Idea* of Blue, be in the Violet it self, or in our Mind only; and only the Power of producing it by the Texture of its Parts, reflecting the Particles of Light, after a certain Manner, to be in the Violet it self.“

24 Ebd., S. 128 (II.7, § 2): „*Delight*, or *Uneasiness*, one or other of them join themselves to almost all of our *Ideas*, both of Sensation and Reflection.“

erlauben nun die Unterscheidung von ‚Gut‘ und ‚Böse‘, die nicht anderweitig aus der Erfahrung gewonnen werden könnte:

*That we call Good, which is apt to cause or increase Pleasure, or diminish Pain in us; or else to procure, or preserve us the possession of any other Good, or absence of any Evil. And on the contrary we name that Evil, which is apt to produce or increase any Pain, or diminish any Pleasure in us; or else to produce us an Evil, or deprive us of any Good.*²⁵

Nun bietet Locke aufgrund ihrer schier endlosen Variationsbreite zwar keine erschöpfende Analyse aller ‚Leidenschaften‘ oder ‚Gefühle‘ (passions), die das menschliche Bewusstsein modifizieren und seine Einstellungen gegenüber Dingen oder Zuständen bzw. genauer: gegenüber den Ideen, die sie in uns erzeugen, bestimmen können. Dennoch lässt er keinen Zweifel darüber, dass diese ihrerseits auf Modifikationen der sinnlichen oder reflexiven Ideen von Freude und Schmerz beruhen:

*Pleasure and Pain, and that which causes them, Good and Evil, are the hinges on which our Passions turn: and if we reflect on our selves, and observe how these, under various Considerations, operate in us; what Modifications or Tempers of Mind, what internal Sensations, (if I may so call them,) they produce in us, we may thence form to our selves the Ideas of our Passions.*²⁶

Dass wir also Freude oder Schmerz verspüren, kann sowohl aus Empfindung als auch aus Reflexion herrühren und ist stets eine Wirkung des Guten oder Bösen; welche Art von Gefühl es ist, das mit dieser oder jener Freude oder Schmerz verbunden ist, ist Gegenstand der Reflexion. Da dazu gehört, Freude oder Schmerz mit einem bestimmten Gegenstand oder Zustand zu verbinden, sind Gefühle anders als ihre Ursachen Freude und Schmerz niemals einfache Ideen. Daher muss man auch niemals gegenüber einem bestimmten Gegenstand oder Zustand genau und nur dieses eine und kein anderes Gefühl haben. Weil es aber eine komplexe Idee darstellt, kann es trotzdem das ‚falsche‘ sein.

25 Ebd., S. 229 (II.20, § 2).

26 Ebd., S. 229–230 (II.20, § 3).

II. Charles Avison: Das gute Gefühl der Musik

Schon die Überlegungen zu den Grundlagen der Musik, mit denen Avison seinen *Essay* beginnt, lassen den Leser kaum als erstes an Locke denken. Dem Wesen des Menschen zufolge übe die Musik durch ihre Harmonik und Melodik nämlich eine mächtige Wirkung „sowohl auf seine Einbildungskraft [imagination] als auch auf seine Gefühle [passions]“ aus.²⁷ In Lockes *Essay* spielt die Einbildungskraft aber eigentlich keine Rolle. Er gebraucht dafür nicht einmal den Ausdruck „imagination“, sondern verwendet „phansy“, und dies auch nur einmal, wenn er das ‚Erinnerungsvermögen‘ (memory) als denjenigen Teil des Verstandes analysiert, der die beliebige Zusammensetzung einfacher zu komplexen Ideen ermöglicht.²⁸ An ihnen interessiert Locke jedoch nur ihr Verhältnis zur Erkenntnis, d. h. ihre mögliche Wahr- oder Falschheit. Dies außer Acht gelassen, könnte die von Avison herausgestellte Wirkung von Musik auf die Gefühle nach Locke nur bedeuten, dass Musik Freude oder Schmerz verursacht, die ihrerseits wiederum in der Reflexion Gefühle erzeugen bzw. das Bewusstsein modifizieren.

Zwar verursacht auch nach Avison das Hören von Musik Freude. Ganz anders als Locke jedoch führt Avison, um diese Wirkung zu erklären, eigens einen Extra-Sinn ein, ohne den die schönste Musik Geräusch bliebe:

THE Capacity of receiving Pleasure from these musical Sounds, is, in Fact, a peculiar and internal Sense, but of a much more refined Nature than the external Senses: For in the Pleasures arising from our internal Sense of Harmony, there is no prior Uneasiness necessary, in order to our tasting them in their full Perfection; neither is the Enjoyment of them attended either with Languor or Disgust. It is their peculiar and essential Property, to divest the Soul of every unquiet Passion, to pour in upon the Mind, a silent and serene Joy, beyond the Power of Words to express, and to fix the Heart in a rational, benevolent, and happy Tranquility.²⁹

Der Mensch besitzt also nicht nur äußere Sinne, sondern auch einen speziellen, inneren Sinn für Harmonie, auf dessen Quelle weiter unten kurz einzugehen sein wird. Er lässt sich aber weder in Lockes Terminologie überset-

27 Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 5: „If we view this Art in it's Foundations, we shall find, that by the Constitution of Man it is of mighty Efficacy in working both on his Imagination and his Passions. The Force of *Harmony*, or *Melody* alone, is wonderful on the Imagination.“

28 Vgl. Locke [1689] 1975, *Essay*, S. 153 (II.10, § 8).

29 Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 5.

zen noch in sein Modell einpassen. Denn die notgedrungen durch das Gehör empfangenen äußeren Sinneseindrücke wirken unmittelbar auf jenen inneren Sinn, der folglich nicht deswegen freudvolle Ideen produzieren wird, weil er anlässlich jener Höreindrücke auf seine eigene Tätigkeit reflektiert. Er gehört nicht zur verstandesmäßigen Ausstattung, sondern ist eine natürliche Fähigkeit *sui generis*. Deswegen setzt er auch keinen Zustand der Unlust – wie etwa ‚Begehren‘ (desire) oder ähnliches – voraus, sondern versetzt das Bewusstsein des Hörers unmittelbar in einen freudvollen Zustand. Und weil der innere Sinn für Harmonie so wie die einzelnen äußeren Sinne allein für eine einzige Art von Eindrücken empfänglich ist, erzeugt er reine, durch keinerlei negative Gefühle getrübe Freude. Da sie ohne weitere Voraussetzungen auf das Gemüt wirkt, mit Notwendigkeit etwaige unangenehme Gefühle beseitigt und das Bewusstsein in einen Zustand ‚stiller und heiterer Freude‘ versetzt, besitzt der durch Musik aktivierte Sinn für Harmonie kausale Kraft. Dass eine solche zwingende Wirkung über einige wenige einfache Ideen hinaus, deren Wahrnehmung man sich schlechterdings nicht entziehen kann, überhaupt möglich ist, ließe sich von Lockes Position aus füglich bezweifeln.

Wird aber dieser notwendige Effekt von Musik und damit die Existenz jenes Extra-Sinns in allen Menschen (oder wenigstens in musikinteressierten Gentlemen) anerkannt, lässt sich seine Wirkung variieren und – was viel wichtiger ist – auch präzise kontrollieren. An dieser Stelle kommt nun die Einbildungskraft ins Spiel. Sorgt der Sinn für Harmonie generell für Freude, spezifiziert die Einbildungskraft diese zu bestimmten Gefühlen, variiert also die natürliche Wirkung von Melodik und Harmonik. Dies geschieht durch die Hinzufügung „der Macht musikalischen Ausdrucks“, der die Wirkung von Melodik und Harmonik „außerordentlich steigert, denn dann nehmen sie die Kraft an, all die angenehmsten Gefühle der Seele zu erregen.“³⁰

Dieser musikalische Ausdruck (expression) besteht im Gebrauch derjenigen Klänge, die von Natur aus den verschiedenen Gefühlen entsprechen, „und indem wir diese hören, fühlen wir von Natur aus mit denen mit, die sich entweder freuen oder leiden“.³¹ Die Wiedergabe der den verschiede-

30 Ebd., S. 6: „BUT, though this be the natural Effect of *Melody or Harmony* on the Imagination, when simply considered; yet when to these is added the Force of *Musical Expression*, the Effect is greatly increased; for then they assume the Power of exciting all the most agreeable Passions of the Soul.“

31 Ebd.: „So again, there are certain Sounds natural to Joy, others to Grief, or Despondency, others to Tenderness and Love; and by hearing *these*, we naturally sympathize with those who either *enjoy or suffer*.“

nen Gefühlen natürlichen Klänge verursacht also durch ihre natürliche Wirkung auf die Einbildungskraft ebendiese Gefühle im Hörer. Diese Wirkung ist dann am stärksten, wenn jene Klänge Personen sinnlich wahrnehmen lassen oder in der Einbildung hervorrufen, die sich in den ausgedrückten Gefühlszuständen befinden. Der musikalische Ausdruck versetzt demnach den Hörer in eine bestimmte Situation, der es von Natur aus eignet, bestimmte Gefühle zu erzeugen. Die Natürlichkeit dieses Vorgangs, die Avison so sehr betont, besteht dabei in der Assoziation von Ideen:

Thus Music, either by imitating these various Sounds in due Subordination to the Laws of *Air* and *Harmony*, or by any other Method of Association, bringing the Objects of our Passions before us (especially when those Objects are determined, and made as it were visibly, and intimately present to the Imagination by the Help of Words) does naturally raise a Variety of Passions in the human Breast, similar to the Sounds which are expressed.³²

Tatsächlich findet sich eine Theorie der Assoziation bei Locke. In ihr unterscheidet er zwischen natürlicher und zufälliger bzw. gewohnheitsmäßiger, mithin willentlicher Assoziation von Ideen.³³ Erstere „aufzuspüren und in ebender Vereinigung und Entsprechung, die in ihren besonderen Dingen begründet ist, ist die Aufgabe und die Vortrefflichkeit unserer Vernunft“, denn sie tragen zur Erkenntnis der Dinge bei.³⁴ Alle anderen Ideenassoziationen sagen nichts über die Dinge aus, sondern nur über zufällige Absichten, Bildungsstandards, Interessen usw. einzelner Personen oder deren gewohnte Denkweisen, Willensbestimmungen und Körperbewegungen. Wendet man diese Unterscheidung auf Avisons Begriff des musikalischen Ausdrucks an, folgt daraus, dass jeder musikalische Ausdruck prinzipiell demjenigen natürlichen Klang entsprechen, ihn also nachahmen muss, der mit einem bestimmten Gefühl von Natur aus verbunden ist, geschehe dies nun durch unmittelbare Nachahmung gemäß den ‚Gesetzen‘ des musikalischen Gegenstandes bzw. der Melodik und der Harmonik oder mittelbar durch die Fortbestimmung der Klänge durch Text, Handlung, Szenerie und ähnliche

32 Ebd.

33 Vgl. zum folgenden Locke [1689] 1975, *Essay*, S. 395–396 (II.33, §§5, 6).

34 Ebd., S. 395 (II.33, §5): „It is the Office and Excellency of our Reason to trace these, and hold them together in that Union and Correspondence which is founded in their peculiar Beings.“

außermusikalische Mittel, die strenggenommen ebenfalls das Natürlichkeitskriterium erfüllen müssten.

Es liegt auf der Hand, dass diese Überlegungen sich nicht mit Lockes Begriff der natürlichen Assoziation vertragen. Zwar diskutiert Locke den Begriff der Nachahmung ebenso wenig, wie er eine Theorie der Einbildungskraft liefert, jedoch zeigt ein einfaches Argument, dass nach seiner Assoziationstheorie jede Form von Nachahmung gemäß einer eigens ausgebildeten Konvention erfolgen muss und deswegen gerade nicht durch natürliche Assoziation geschehen kann. Denn ohne Zweifel entspringen gezielte Nachahmungen der Reflexion und setzen die Kombination einfacher Ideen im Geiste voraus, deren Resultate sodann durch geeignete und womöglich ihrerseits erst zu erfindende, zu bauende oder jedenfalls zu benutzende Instrumente in sinnlich erfahrbaren Klängen erprobt und verwirklicht werden. Das ist etwas anderes, als die rationale Erkenntnis und Aufrechterhaltung der Einheit natürlicher Ideenassoziationen, die durch die Kraft der sie verursachenden Gegenstände gebildet werden. Es wird gewiss natürliche Klänge geben und vielleicht sind manche davon auch mit bestimmten Gefühlen verbunden; ihre Nachahmungen aber sind zum einen ebenso gewiss und zum anderen genau deswegen auf eine Vielzahl von kulturellen, technischen und ähnlichen Konventionen angewiesen. Die Assoziation eines dementsprechend hergestellten Klanges mit seinem adäquaten Gegenstand samt der Erregung des wiederum diesem adäquaten Gefühls mag dann vielleicht aufgrund ihrer Üblichkeit natürlich erscheinen, ist es aber nicht. Das könnte nur dann der Fall sein, wenn man die Gesetze, nach denen jene Klänge produziert würden, selber für universale Naturgesetze hielte, die mit entsprechender Notwendigkeit wirkten, also immer einen zureichenden Grund für die Entstehung des jeweils adäquaten Gefühls lieferten. Genau dies aber scheint nach Avison für die „*Laws of Air and Harmony*“ zu gelten, so dass jede Form musikalischen Ausdrucks zumindest in ihrem Kern eine natürliche Assoziation von Ideen haben muss; denn zweifellos wird auch die Musik zu einer Oper oder einer sonstigen von Text, Bühnenbild, Tanz und dergleichen mehr verstärkten Komposition genau diesen Gesetzen folgen müssen, sofern sie denn ihren Zweck erreichen und überhaupt Musik sein will.

Ganz anders als dies Dubois in seiner Einleitung darstellt, vertritt Avison einen äußerst restriktiven und imitativen Begriff von Musik, die zwar unmittelbar sinnlich auf das hörende Subjekt, aber keinesfalls subjektiv wirken soll; denn das im Subjekt hervorgebrachte Gefühl ist ja durch den musikali-

schen Ausdruck objektiv vorgegeben. Dieser Begriff von Musik ist zwar kaum mit Lockes ursprünglichem Modell des Empirismus vereinbar, dafür aber ist er geeignet, Avisons Thesen über die prinzipielle und unaufhebbare ‚Gutheit‘ der Musik bzw. der durch sie im Hörer hervorgebrachten Gefühle einigermaßen zu rechtfertigen. Denn nicht nur „haben wir schon gesehen, dass es die natürliche Wirkung von Melodik und Harmonik ist, das Bewusstsein in einen freudvollen Zustand zu versetzen“,³⁵ sondern alle „Gefühle, welche sie [die Musik] erweckt, sind, obwohl sie missgeleitet oder übertrieben sein mögen, von der wohlwollenden und geselligen Art, und sie sind wenigstens ihrer Absicht nach interessefrei und edel.“³⁶

Diese universale Gutheit zu betonen, ist deswegen wichtig, weil sich die empiristisch fundierte britische Kritik seinerzeit standardmäßig mit dem Problem der paradoxen Wirkung der Tragödie befasste.³⁷ Dieses Problem besteht schlicht darin, wie es geschehen und moralisch vertretbar sein kann, dass man Freude daran empfindet, wenn es anderen Leuten entsetzlich schlecht geht, wie dies in Tragödien und Opern eben so passiert.

Hierzu formuliert Avison zunächst eine allgemeine These: „I think we may venture to assert, that it is the peculiar Quality of Music to raise the *Sociable and happy Passions*, and to *subdue the contrary ones*.“³⁸ Avison kann schlecht anderes behaupten, weil aus der ‚vernünftigen, wohlwollenden und heiteren Ruhe‘, welche die Musik durch ihre Wirkung auf den inneren Sinn für Harmonie sofort im Bewusstsein eines jeden Hörers herstellt, durch Spezifikation dieser Grundstimmung vermittels des Ausdrucks kaum gegensätzliche Gefühle hervorgehen können.

Damit stellt sich Avison gegen die seiner Darstellung nach allgemein anerkannte Überzeugung von der moralischen Neutralität der Musik, dass nämlich „ihre Kraft sich gleichermaßen auf jede Affektion des Bewusstseins erstrecke“.³⁹ Avison hält dies naturgemäß für einen „allgemeinen und grund-

35 Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 7: „We have already seen that it is the natural Effect of Air and Harmony to throw the Mind in a pleasurable State.“

36 Ebd., S. 6: „But still the Passions which it raises, though they may be *mised* or *excessive*, are of the benevolent and social Kind, and in their Intent at least are disinterested and noble.“

37 Vgl. Timothy M. Costelloe, *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*, Cambridge 2013, S. 46.

38 Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 6.

39 Ebd.: „I know it has been generally believed and affirmed, that it's Power extends alike to every Affection of the Mind.“

sätzlichen Irrtum“⁴⁰ den er in einem ersten Schritt mit einem eher schwachen empirischen Argument aufzudecken sucht:

I would appeal to any Man, whether ever he found himself urged to Acts of Selfishness, Cruelty, Treachery, Revenge, or Malevolence by the Power of Musical Sounds? Or if he ever found Jealousy, Suspicion, or Ingratitude engendered in his Breast, either from HARMONY or DISCORD? I believe no Instance of this Nature can be alledged with Truth.⁴¹

Eine bejahende Antwort, die Avisons Behauptung widerlegen würde, würde nicht gegen die Musik, sondern nur dafür sprechen, dass der entsprechende Hörer nicht ganz richtig im Kopf ist (s. u.).

Ähnlich schwierig ist Avisons Behandlung der Gefühle, die eine gewöhnliche Tragödie begleiten, nämlich ‚Schrecken‘ (terror) und ‚Kummer‘ (grief). Auch wenn Avison in einer längeren Fußnote ausdrücklich darauf eingeht, dass auch diese Gefühle „keine Ausnahme von der Regel“ bilden,⁴² bereitet doch vor allem der Schrecken Probleme, obwohl oder gerade weil er ihn theoretisch durchaus konventionell einzufangen versucht:

[The] *Terror* raised by *Musical Expression*, is always of that grateful Kind, which arises from an Impression of something terrible to the Imagination, but which is immediately dissipated, by a subsequent Conviction, that the Danger is entirely imaginary. [...] In all these Cases, as in that of musical Expression, the Sense of our *Security* mixes itself with the terrible Impressions, and melts them into a very sensible Delight.⁴³

Offensichtlich muss das verschreckte Bewusstsein darauf reflektieren, dass ihm seine Einbildungskraft etwas vorstellt, das nicht real ist, um zu einem Lustgewinn zu kommen. Dies kann aber keine unmittelbare und natürliche Wirkung der gehörten Musik sein, sondern nur eine der Einsicht, dass man hier eben bloß Musik hört. Dass hingegen der Kummer über miterlebtes Unglück eines anderen prinzipiell eine soziale Empfindung ist, klingt demgegenüber schon eher überzeugend.⁴⁴

40 Ebd.: „But I would offer it to the Consideration of the Public, whether this is not a general and fundamental Error.“

41 Ebd.

42 Ebd., Fn.

43 Ebd.

44 Ebd.: „As to the second instance, that of Grief, it will be sufficient to observe, that as it has always something of the social Kind for it's Foundation, so it is often attended with a Kind

Wie dem auch sei, Avisons eigentliches Argument folgt erst, und er kündigt es als ‚zureichenden Grund‘ (sufficient reason) an.⁴⁵ Seine Prämisse bleibt die These von der natürlichen, freudeerzeugenden Wirkung der Musik. Ist diese nun eingetreten, und befindet sich das Bewusstsein im Zustand jener heiteren Ruhe,

it will of course exert those Powers [Melodik und Harmonik, A. A.], and be susceptible of those Passions which are the most natural and agreeable to it. Now these are altogether of the benevolent Species; inasmuch as we know that the contrary Affections, such as Anger, Revenge, Jealousy, and Hatred, are always attended with Anxiety and Pain: Whereas all the various Modifications of Love, whether human or divine, are but so many Kinds of immediate Happiness.⁴⁶

Hier dürfen wir uns endlich tatsächlich an Locke erinnern, nämlich an seine Unterscheidung von Gut und Böse auf der Basis der Erfahrung von Freude und Schmerz. Wenn es Gefühle gibt, die notwendigerweise mit Schmerz verbunden sind, sind sie böse, und wenn es solche gibt, die notwendigerweise mit Freude verbunden sind, sind sie gut. Allerdings ist genau dies nach Locke ein heikles Thema, da Gefühle aus der Reflexion entstehen und deswegen in die Irre geleitet werden können und, solange es nicht um pure körperliche Erlebnisse wie „ein Stück Stahl, das unser Fleisch teilt“,⁴⁷ handelt, gerade nicht unmittelbare Wirkungen von Dingen auf unsere Sinne darstellen.

Jedoch macht diese Anlehnung an Locke Avisons Argument weder stärker noch schwächer. Avisons Schluss folgt nämlich erst und lautet folgendermaßen: „From this view of Things therefore it necessarily follows, that every Species of musical Sound must tend to dispel the malevolent Passions, because they are *painful*; and nourish those which are benevolent, because they are *pleasing*.“⁴⁸ Damit folgt genau das, was in der Prämisse vorausgesetzt worden ist. Avisons Argument ist schlicht zirkulär, und für die fundamentale Prämisse, dass Melodik, Harmonik und musikalischer Ausdruck den Geist mit natürlicher Notwendigkeit in einen freudvollen Zustand versetzt, gibt es keine Begründung.

of Sensation, which may with Truth be called *pleasing*.”

45 Ebd., S. 7.

46 Ebd.

47 Locke [1689] 1975, *Essay*, S. 136–137 (II.8, § 13).

48 Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 7.

III. Der empiristische Gemischtwarenladen eines Gentlemans von einiger Bildung

Das klingt schlimmer, als es ist. Denn Avison hat ja keinen professionellen philosophischen Traktat, nicht einmal einen im engeren Sinne philosophischen Essay verfasst und dies vermutlich auch nicht tun wollen. Vielmehr hat er sich, wie es die Art gebildeter Personen und darüberhinaus ihr gutes Recht ist, zur argumentativen Unterfütterung seiner eigenen Überlegungen bei den philosophischen Autoren und Theorien bedient, die gerade en vogue waren. Dies sind seinerzeit eben die Empiristen gewesen. Locke gehörte aber wohl eher nicht zu Avisons bevorzugten Gewährsleuten, wenngleich er in den Anklängen an seine Assoziationstheorie und sein Unterscheidungskriterium zwischen Gut und Böse Avisons *Essay* noch wie der Geist des Empiristen-Urahns spuken mag.

Andere Autoren kommen eher in Frage, allerdings ohne dass Avison eine systematische Entscheidung zugunsten einer bestimmten Theorie getroffen hätte. Wie es einem Gentleman von einiger Bildung geziemte, scheint er sich unter den renommierten Theorien eher wie an einem festlichen Buffet bedient zu haben. Dazu abschließend noch einige Hinweise:

Am zwanglosesten lassen Avisons Ausführungen an Addison Texte zu den Freuden der Einbildungskraft aus dem *Spectator* denken: Anders als Locke, bei dem sie eine durchaus randständige Rolle spielt, wertet Addison die Einbildungskraft zu einem eigenständigen Gemütsvermögen auf. Sie fungiert nicht mehr als Adlatus der Erinnerung und demzufolge als Teil des Verstandes und seiner Fähigkeit zu freudvoller kombinatorischer Aktivität,⁴⁹ sondern übernimmt geradewegs diese Aufgabe und wird so zum verstandesunabhängigen Organ spezifisch ästhetischer Erfahrung. Sie verursacht sogar eine eigene Freude, die einfacher zugänglich und deswegen gewissermaßen demokratischer ist als die Freuden des Verstandes.⁵⁰ Nach Addison ist die Phantasie die Kraft „of retaining, altering, and compounding those images, which we have once received, into all varieties of picture and vision that are most agreeable to the imagination; for by this faculty a man in a dungeon is

49 Vgl. Locke [1689] 1975, *Essay*, S. 119–120 (II.2, §2).

50 Vgl. Joseph Addison, *Spectator*, Nr. 411, 21.06.1712, in: *Critical Essays from the Spectator with Four Essays by Richard Steele*, hrsg. von Donald F. Bond, Oxford 1970, S. 176: „Besides, the pleasures of the imagination have this advantage, above those of the understanding, that they are more obvious, and more easy to be acquired. It is but opening the eye, and the scene enters.“

capable of entertaining himself with scenes and landscapes more beautiful than any that can be found in the whole compass of nature“.⁵¹

Was allerdings wiederum gar nicht zu Avisons Ausführungen passt, ist Addisons radikale Fixiertheit auf visuelle Eindrücke und Vorstellungen.⁵² Die Einbildungskraft ist bei Addison eine Art innerlicher Gesichtssinn, so dass alle anderen empfangenen oder gespeicherten Sinneseindrücke in visuelle Vorstellungen umgewandelt werden müssen, bevor sie ästhetische Freude bereiten können. Die unmittelbare, naturkausale Wirkung musikalischer Höreindrücke, die Avison vertritt, ist auf dieser Basis ausgeschlossen. Addisons Unterscheidung zwischen ‚primären‘ Freuden der Einbildungskraft, die durch der Sinneswahrnehmung unmittelbar präsente Eindrücke hervorgerufen werden, und ‚sekundären‘, bei denen die Einbildungskraft Vorstellungen absenter oder fiktiver Gegenstände bildet, könnte hingegen – lässt man die Exklusivität visueller Ideen außer Acht – mit einigem Wohlwollen auf Avisons Differenzierung zwischen ohne weitere Zutaten wirkende Musik und ihre Fortbestimmung durch außermusikalische Elemente übertragen werden, obwohl das eine eher wackelige Analogie wäre. Denn Addisons Charakteristik jener primären Freuden durch das Große bzw. Erhabene, das Neuartige bzw. Überraschende oder das Schöne lehnt Avison, zumindest was das Überraschende angeht, ausdrücklich ab.⁵³ Hinsichtlich des Schrecklichen teilt Avison dagegen Addisons Position: Die Freude daran entsteht aus dem Bewusstsein unserer eigenen Sicherheit, so dass sie umso größer wird, je schlimmer die Vorstellungen unserer Einbildungskraft sind.⁵⁴

Avisons innerer Sinn für Harmonie wiederum scheint von Hutcheson entliehen zu sein, bei dem er allerdings Gentlemen vorbehalten bleibt. Zugleich steht Hutcheson sowohl in der Tradition Lockes als auch Shaftesburys. Allerdings ist er dort nicht auf Harmonie eingeschränkt, sondern bezieht sich generell auf das Schöne.⁵⁵ Es mag daher sein, dass Avison Hutchesons „inneren Sinn für Schönheit und Harmonie“ einfach weiter spezifiziert und die Interessessfreiheit (disinterestedness),⁵⁶ die sein Tun auszeichnet, von Shaftesbury übernommen haben mag.

51 Ebd.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Avison [1753] 2004, *Essay*, S. 15.

54 Vgl. Joseph Addison, *Spectator*, Nr. 418, 30.06.1712, in: Bond (Hrsg.) 1970, *Critical Essays*, S. 198.

55 Vgl. Costelloe 2013, *The British Aesthetic Tradition*, S. 21–29.

56 Vgl. ebd., S. 19–21.

Wenn man möchte, kann man sogar noch Spuren David Humes vermuten, da Avison fast nie von „sensations“, sondern häufiger von „impressions“ spricht. Hume nämlich hatte Lockes Ideenbegriff und seine Aufteilung in „sensations“ und „reflections“ aufgrund seiner Missverständlichkeit kritisiert und durch „perceptions“, die entweder „impressions“ oder „ideas“ sind, ersetzt.⁵⁷

Ohne diese Spurensuche weiter fortsetzen zu wollen, sieht man doch vielleicht, dass sich Avison schlicht der theoretischen Elemente bedient hat, die sich seinerzeit eines Gentleman geziemten, ohne sich offensichtlich große Gedanken über ihre systematische Einheit zu machen. Auch wenn dies doch wider den Textbefund der Fall sein sollte, lässt sich die Frage auf der Basis des *Essay on Musical Expression* kaum entscheiden: Um von einem echten, systematischen Einfluss zu sprechen, ist das, was dasteht, einerseits zu heterogen und andererseits reichen die genuin philosophischen Daten schlicht nicht aus. Es handelt sich um den an der Oberfläche durchaus informierten, aber philosophisch unsystematischen Text eines Gentlemans von einiger Bildung.

57 Vgl. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, hrsg. von Lewis A. Selby-Bigge und Peter H. Nidditch, Oxford 1978, S. 1–7 (I.1.1).